



# Limites da experiência estética: cores e cinema narrativo

*The limits of aesthetic  
experience: colors and  
narrative cinema*



Wanderley Anchieta<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolve pesquisas sobre visualidade, atenção e fabulação narrativa, ademais de atmosferas e cores em games e no audiovisual. É membro do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e de Narrativas Visuais e Gráficas (Grafo/Navi – UFF/CNPq). E-mail: [wya@outlook.com](mailto:wya@outlook.com)

**Resumo:** Os estudos narratológicos das obras audiovisuais frequentemente concentram suas análises em abstrações teóricas. Às vezes, a busca pela explicação hermenêutica, como reclama Hans Gumbrecht, se assemelha a um exagero semântico no qual a base material (imagens e sons) é reduzida a mero vetor de conhecimento abstrato, a história. Dentre os temas negligenciados surge a cor, elemento costumeiramente estranho às análises acadêmicas. Este artigo propõe a cor como *estrategicamente* alocada com *intenção* de gerir algum grau de experiência estética nos espectadores. Sua presença, entretanto, surtirá diferentemente aos espectadores a depender de seu grau de atenção e conhecimento.

**Palavras-chave:** experiência; cinema; cores; atenção; excesso.

**Abstract:** Narratological studies of audiovisual works often focus their analysis on theoretical abstractions. Sometimes the search for hermeneutical explanation, as Hans Gumbrecht interjects, resembles a semantic exaggeration in which the material basis (images and sounds) is reduced to mere vectors of abstract knowledge, the story. Color appears among the neglected themes, an element customarily foreign to academic analysis. This article proposes that color is *strategically* allocated with the *intention* of fostering some degree of aesthetic experience on the spectators. The very presence of color for viewers, however, will be regulated by their degree of attention and knowledge.

**Keywords:** experience; cinema; colors; attention; excess.

## Introdução

Este artigo procura alguns indicativos do como a *presença*<sup>2</sup> das cores nas narrativas clássicas<sup>3</sup> cinematográficas imbui as obras, em sua matriz material, de *dicas* que podem ou não ser lidas e/ou experimentadas pelos espectadores. Toda obra narrativa perfila uma enorme gama de elementos esquematizados em uma ordenação *lógica* pelo espectador: “As teorias da narração fílmica discutidas nas últimas duas décadas (1960 e 1970) têm pouco a dizer sobre o espectador, exceto que ele ou ela é relativamente passivo. [...] Um filme emprega dicas para que o espectador execute uma variedade definível de operações” (BORDWELL, 1985, p. 29, tradução nossa). Em outras palavras, *operamos uma leitura* sobre os filmes – uma leitura especial que se efetua de forma sensível, *a priori*, e então é conformada em padrões informacionais. Na raiz da ideia do *ler* se encontra a problemática da hermenêutica apontada por Gumbrecht, ou seja, daquilo que está ligado à interpretação. Já o *experimental* se daria em um nível menos abstrato, no que se refere às sensações/ao corpo: “nas culturas de presença (corpo) não é raro quantificar aquilo que não estaria disponível para quantificação numa cultura de sentido (interpretação): as culturas de presença quantificam as emoções, por exemplo, ou as impressões de proximidade, ou escalas de aprovação e de resistência” (GUMBRECHT, 2010, p. 113). Portanto *ler* o sentido de uma narrativa fílmica pressupõe a capacidade de concatenar os elementos em um todo significativo e extrair deles uma linha de raciocínio que explique algo: o ocorrido se deu de que maneira? Sobre o que trata a história? *Experimental* a presença material é estar *disposto* a uma comunhão de sensibilidades que ocorre entre os materiais da forma fílmica e o corpo.

Costumeiramente, o cinema hollywoodiano<sup>4</sup> e todos os outros que seguem suas tendências vivem um frenesi acional que se pode

<sup>2</sup> Utilizado aqui em referência ao termo proposto por Hans Gumbrecht.

<sup>3</sup> Por narrativa clássica entenda-se o modelo estadunidense cujas regras básicas foram estabelecidas por D. W. Griffith que é utilizado amplamente por Hollywood: “No cinema ficcional, um modo de narração se tornou predominante. Seja chamado de *mainstream*, dominante ou cinema clássico, nós intuitivamente reconhecemos esses filmes comuns, facilmente compreensíveis” (BORDWELL, 1985, p. 156, tradução nossa).

<sup>4</sup> Aqui refirimo-nos aos cinemas que pretendam atingir a maior parcela possível de públicos diferentes em vistas da recuperação de seus orçamentos milionários aos investidores: “A globalização do cinema hollywoodiano está transformando profundamente os filmes que fazemos e até a escolha dos atores. Para atingir todos os públicos, precisamos de estrelas de primeira grandeza, de histórias mais universais. Nós já fazíamos entretenimento, mas agora temos de fazer um entretenimento global”, explica o executivo Dennis Rice (apud MARTEL, 2012, p. 87). Desse modo, os filmes são ajustados “para fazer o relógio da história seguir o mais rápido possível [...]. Uma vez que o enredo esteja em andamento, não estamos muito dispostos a entreter pausas descritivas” (CHATMAN, 1990, p. 51, tradução nossa). Ou, via de regra, qualquer tipo de pausa que afete a pressa comentada por Bordwell.

constatar pelo decréscimo de tempo relegado aos planos. David Bordwell comenta de uma *continuidade intensificada* em que “algumas sequências de ação possuem cortes tão rápidos (e são encenadas de forma tão desleigantes) que se tornam incompreensíveis” (2002, p. 17, tradução nossa). O espectador, preso nessa turbulência e ansioso pela finalidade – entendimento e/ou resolução dramática –, passa despercebido ou alienado pela superfície material que lhe transmite a história. “Provavelmente, ninguém observa *apenas* esses aspectos não diegéticos da imagem durante um filme inteiro. No entanto, eles estão constantemente presentes, há outro ‘filme’ existente em algum sentido ao lado do filme narrativo” (THOMPSON, 1977, p. 56, tradução nossa, grifos do autor). Kristin Thompson discute o conceito de *excesso*, daquilo que não estaria a serviço do contar esses enredos: tudo o que não tenha função óbvia para empurrar a história para frente, essa rumada a uma conclusão explosiva – o clímax. O excesso, não obstante, é exatamente aquilo pelo qual a história é transmitida. Não há cinema sem ele, ele é literalmente o fio condutor: as imagens, as cores, os figurinos, os reflexos, os barulhos desconexos, os enquadramentos, os desfoques, os atores, as atuações, a maquiagem, o figurino, a edição, o enfoque, a música etc. Essa superfície sonora e visual, local de estesia por excelência, é ambiência na qual se mergulha e, no entanto, se caminha pela via da desatenção desses enredos que se movem em ritmo alucinado.

Percorrer a história dessa forma, à maneira hollywoodiana, é subutilizar as potencialidades clamadas por Deleuze, é tratar o filme como produto funcional do qual se deve extrair uma equação, cuja lógica incumbente é a de verter simplicidade. Por essa razão, por exemplo, o cinema norte-americano é tão fixado no *happy ending*. Ele é o cúmulo do descomplicado, da *sensação* de prazer advinda da assimilação. Mas, convém reiterar, assimilação de quê? De um amálgama direcionado a um sentido único, mendicante, desprovido de excesso – uma experiência esvaziada e pasteurizada, focada no deleite da congruência: *para parecer real*. O verossímil, então, é gerado na diegese de forma que todos os elementos sejam organizados para coincidir com “uma necessidade orgânica [que pareça] obrigatóri(a) [...] o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente” (AUMONT et al, 2009, p. 150).

Em verdade, ambos os processos funcionam de forma simultânea<sup>5</sup>, não obstante a hipervalorização dos processos de interpretação<sup>6</sup>. É possível estabelecer um paralelo entre a teoria de Gumbrecht e a de Gérard Genette (1999, p. 28), quando o autor francês demarca as atitudes em relação às obras de arte: as *interessadas* e as *desinteressadas*. Nas primeiras, estaríamos diante de questões práticas, de ordem utilitária, como quando interpretamos algo. Nossos atos seriam guiados por uma teleologia explícita: para Hollywood, trata-se de entender claramente a história narrada. Já nas segundas situações, o que importa é experimentar, *estar envolto* pela presença de algo, sentir, mergulhar naquela atmosfera apresentada, ter uma experiência estética. Considerando que a experiência estética pressupõe apreciação, ela só então se concretizaria com a existência de algum conhecimento sobre o aspecto em questão. Sem ele, a *presença* passaria incólume por nós sem nos afetar. Por exemplo, os raios infravermelhos são sentidos por todos os humanos enquanto calor em nossas peles, porém são invisíveis para nossa percepção e dotados de uma cor incompreensível para nosso intelecto. Os raios ampliam a sensação de calor, mas inexistem enquanto objeto sensível. Nesse ponto é que se encaixam as questões dos *visual literacies*, ou *alfabetismos visuais* como apregoados pela professora Donis A. Dondis no seminal *Sintaxe da linguagem visual* (2003). A esse respeito, Rudolf Arnheim indica que existem

evidências consideráveis para aludir que a compreensibilidade de formas e cores *varia*, e depende da espécie (de animal), do grupo cultural, da *quantidade de treinamento do observador*.

<sup>5</sup> É o que os estudos de vertente cognitivista chamam de união entre os estímulos de *top-down* e *bottom-up*. Respectivamente, itens que são assimilados pelo raciocínio elevado, da ordem do entendimento racional, gerando reações físicas, a exemplo do medo; elementos que nos atacam os sentidos mais básicos, como um barulho do telefone que incomoda os ouvidos e, assim, nos indica a presença do assassino – como fez Hitchcock em *Disque M para matar* (1954). Dessa maneira, “a ampliação da atenção é crucial porque acrescenta ‘combustível’ ao sistema cognitivo e, assim, apoia a preparação cognitiva para a exploração adicional de um objeto. [...] No estágio principal, as avaliações adicionais são focadas na detecção de regularidades composicionais mais complexas e na interpretação de narrativas mais sofisticadas, além do simbolismo oculto da estrutura do objeto. A avaliação nesse nível é autocompensadora, o que resulta em maior atenção – isto é, fascinação. [...] o fascínio é definido como um estado de concentração e vigilância intenso, extenso e de longo prazo, que continuamente ‘alimenta’ e energiza o sistema cognitivo. Isso contribui para a eficácia e facilidade de outras avaliações, o que é particularmente importante para o processamento de narrativas com muitos níveis ou composições artísticas altamente sofisticadas” (MARKOVIĆ, 2012, p. 6-7, tradução nossa).

<sup>6</sup> As obras de Gumbrecht, especialmente *Produção de presença* (2010) e *Atmosfera, ambiência, stimmung* (2012), explicitam tanto uma valoração excessiva concedida aos processos intelectuais quanto um menosprezo (às vezes, tácito) ao corpo e às sensações: “qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano” (2010, p. 39).

O que é racional para um grupo será irracional para outro; por exemplo, não poderá ser compreendido, comparado ou lembrado. (1997, p. 31, tradução e grifos nossos)

Dessa maneira, o espectador do cinema clássico é *acostumado* – ainda que pela prática constante – a acompanhar uma história linear, constituída sem grandes incoerências; histórias cujo objetivo pragmático/interessado incide sobre o sentido/interpretação. Essa racionalidade foi pensada como indispensável a fim de *organizar* o material imagético caótico e plurissignificante dos quadros que se amontoavam exponencialmente junto do aumento do tempo de projeção no começo do século XX. Para resolver tal *problema* surgiu a necessidade da “busca de um meio de unificar uma série extensa de elementos espaciais e temporais díspares no enredo de tal forma que o espectador entendesse os eventos da história” (BORDWELL et al., 2005, p. 266, tradução nossa). Para os autores, esse meio é a *história causal* – onde a regra dita que todo evento (causa) gerará um efeito, cuja soma constituirá o clímax (fim). O problema emerge, todavia, do fato que o cinema nada mais é do que “meros padrões de luz (colorida) e sombras numa tela” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 229, tradução nossa). Ou seja, é da pura materialidade que os espectadores deverão extrair uma *lógica* que dê sentido aos estímulos.

### Beleza americana

Uma família – mãe, filha e pai – janta em sua casa de classe média-alta, meticulosamente decorada. Os pais têm bons empregos e a filha usufrui de ótima educação. Após um dia de árduo trabalho e estudo eles se encontram novamente para relaxar enquanto comem. É o sonho americano. Seria, talvez, não fosse um elemento insistente colocado em quadro: o incômodo. A palavra *quadro* se refere ao fato de que esta descrição não é literária e sim parte da cena entre, aproximadamente, 7:03 e 8:42 minutos do filme *Beleza americana* (1999). Há uma *sensível* diferença entre aquilo que se vê/escuta e o que se entende ou lê. A sequência anterior perpassa, em silêncio, por três cortes que dispõem de fotografias da *família-modelo*: na primeira, sua filha surge sorridente (ademais da presença *insinuante* das rosas vermelhas); na segunda, mais sorrisos dela; o último corte focaliza uma imagem dos três, alegres e abraçados. Rapidamente retornamos ao jantar. O desconforto estampa os rostos de Lester (Kevin Spacey) e Jane (Thora Birch), enquanto a mãe, Carolyn (Annette Bening) perfila sua postura com ares de superioridade. Uma música melódica inunda o ambiente. O plano dos três vai lentamente se fechando, se aproximando deles. No centro da mesa jaz iluminado um buquê de rosas vermelhas.



Figura 1: A família Burnham realiza sua refeição.

Fonte: *Beleza americana* (1999)

Jane indaga a mãe sobre a música, ela a considera chata. Carolyn responde de forma elegante e ríspida. Lester pergunta a filha sobre seu dia na escola e escuta um apático: “(Foi) tudo bem”. Ele insiste. “Não, pai, foi espetacular”, Jane responde agastada. A câmera filma cada vez de mais perto. Silêncio mortal. A discussão continua. Lester comenta sobre o perigo iminente de ser demitido do emprego, Jane retruca: “(Você) não vai virar meu melhor amigo só porque teve um dia ruim”. E emenda, saindo de cena: “Acorda. Você mal fala comigo há meses”. Corte rápido que preenche o quadro com a figura de Carolyn ao fundo, e as rosas vermelhas em desfoque à frente. Ela faz um gesto mordaz para o marido. Em um contraplano Lester retruca, em tom quase inaudível: “O que foi, mãe do ano? Você a trata como uma empregada”<sup>7</sup>. A cena prossegue por alguns instantes até que Lester também deixa a sala. Já as rosas vermelhas, *figuradas proeminentemente* por quase todo o filme, permanecem no limiar do foco atencional dos espectadores. Nossa concentração, habitualmente, se fixa na construção da trama – ‘o que se passa?’, ‘como o que ocorreu agora impactará no que acontecerá mais adiante?’; na identificação (ou não) com certos personagens, ‘amo X’ e/ou ‘odeio Y’; na esperança e expectativa do desfecho ou clímax: ‘a qual fim se destinam os personagens?’ etc. O pesquisador Brian Boyd comenta que “na(s) história(s), os objetivos dos protagonistas são importantes e *se tornam nosso critério de relevância*. Desde a infância podemos identificar as metas dos outros e nutrimos uma simpatia-padrão com a busca deles – a menos que elas estejam em desacordo com as nossas” (2009, p. 224, tradução e grifos nossos).

<sup>7</sup> Falas transcritas a partir das legendas do filme.

Os estudos narratológicos de proveniência estruturalista<sup>8</sup> dividem a narrativa em dois níveis: *história* e *discurso*<sup>9</sup>. O primeiro se refere ao âmago do que é transmitido – em *Beleza americana*, em um nível raso de interpretação, a história trataria do afastamento da família e dos desejos deslocados<sup>10</sup>; o discurso concerne à forma pela qual tal história é comunicada. O modo de narrar, por exemplo, foi esmiuçado por Vladimir Propp em termos de ordenamento (trama/*plot*) e função (ação dos personagens); Gérard Genette (1995) amplificou a noção das temporalidades, ordenamentos e locupletou as definições do ‘quem fala agora?’, ou seja, da identificação do(s) narrador(es); Seymour Chatman (1978) importou todos os conceitos até então aplicados majoritariamente na literatura ao cinema. Em seguida, surgiram autores que indagaram o papel dos receptores destas obras, com as teorias da estética da recepção de Roman Ingarden, Wolfgang Iser e Umberto Eco, nas quais se propõe que o texto prevê a existência de competências específicas para sua leitura. Gregory Currie (2008) aditou a questão da recepção ao propor que as obras poderiam suscitar diferentes respostas (“compreensões”), relativas ao grau de conhecimento<sup>11</sup> do receptor: haveria uma congruência na interpretação daqueles que possuísem “refino”, enquanto outros exibiriam uma reação marcadamente mais emotiva aos materiais. Alan Ball, roteirista de *Beleza americana*, fez o seguinte comentário em entrevista:

Mas eu acho que as rosas e a cor vermelha são simbólicas da paixão e de estar apaixonado e de estar vivo. [...] Ele (Lester) está experimentando uma espécie de segundo despertar, que ele pensa tolamente ser sobre se tornar um adolescente de novo, mas é apenas um redescobrimento da paixão pela vida, que no momento anterior parecia esquecida, e que muitas pessoas esquecem. (BALL apud FAHY, 2013, p. 33, tradução nossa)

Logo, o espectador que tenha interpretado a obra de forma semelhante àquilo proferido na nota dez terá exibido, para Currie, uma resposta adequada à

<sup>8</sup> Da raiz dos estudos de autores como Vladimir Propp, Gérard Genette, Seymour Chatman etc.

<sup>9</sup> A história é “virtual”: ela compreende as ações em sequência (trama) que podem ser atualizadas (ou seja, recontadas) sob qualquer forma de discurso (como livro, filme, sermão, quadro, música, poema, teatro, dança etc.).

<sup>10</sup> De Lester por Angela; de Carolyn por Buddy etc. Em um nível mais intrincado de compreensão a história trata do *desejo* de manter imagens ocas que transmitem o vigoroso brilho de um vazio lustroso: a destruição dos personagens adviria do peso de sustentar as aparências para a sociedade, cuja manutenção exige o esmagamento das vontades íntimas. As rosas, deste modo, figurariam o desabrochar daquilo outrora calçado.

<sup>11</sup> Tanto da linguagem do meio quanto da cultura na qual a obra se insere.



intenção/previsão do autor. O cerne das teorias supracitadas está na *lógica* – seja na concatenação da narrativa, seja no entendimento apropriado ou não dessa ordenação. Infelizmente, as teorias costumam negligenciar a *força dos materiais* e de seus efeitos estéticos em prol de uma esquematização racional de sentidos enredados. Não que *Beleza americana* tenha qualquer coisa a esconder. Logo no início da projeção surge uma imagem aérea da cidade onde a trama se desenrola que vai lentamente se aproximando da terra; enquanto isso, Lester, o narrador, anuncia: “Meu nome é Lester Burnham. Este é o meu bairro. Esta é a minha rua. *Esta* (com ênfase) é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de um ano estarei morto”<sup>12</sup>. A notícia de que há *algo errado*, portanto, é legada ao espectador via “texto” em menos de dois minutos de projeção. Cabe ao discurso, portanto, organizar como essa informação será minuciada ao longo da trama.

## O material e o virtual

Numa coletânea de textos sobre a sequência narrativa<sup>13</sup>, Raphaël Baroni estabelece uma curiosa definição de por que leitores viriam a se emocionar repetidamente com obras de história já conhecida. O autor declara que toda trama permite uma certa gama de virtualidades, ou seja, de atos *desnarrados* – cuja definição poderia ser formulada como “isto poderia ter acontecido, mas acabou não sendo assim” (PRINCE apud BARONI; REVAZ, 2016, p. 95, tradução nossa). É importante destacar o elevado grau de intelectualismo da proposta: a história é uma sequência que precisa ser remontada e analisada na mente do espectador; é ao refletir sobre as lacunas deixadas pela narrativa, ou ao *desejar* que algo diferente tivesse ocorrido, que se imagina outros finais (ação do intelecto). Seu exemplo final no texto é a história da *Paixão de Cristo*: ela tem um efeito poderosíssimo nas pessoas, independentemente da adesão à crença religiosa. Ainda que o livro de Baroni e Revaz esteja voltado para o sequenciamento e ordenamento da trama, a ideia da materialidade segue negligenciada<sup>14</sup>. A *Paixão* é uma história e como tal carrega consigo a potência virtual de ser atualizada em qualquer meio: filmes, livros, pregações etc. Dessa forma, a comoção da obra não reside somente na potência dos entendimentos “daquilo que poderia ter sido”, mas também no fato de “estar em presença” novamente – como

<sup>12</sup> Falas transcritas a partir das legendas do filme.

<sup>13</sup> Cf. Baroni e Revaz (2016).

<sup>14</sup> Em defesa de Baroni e Revaz, seu argumento se refere aos textos escritos. Fica registrado aqui o *mea culpa* pela transposição de sua lógica para os atos e as artes performáticas.

afirmaria Gumbrecht. Bruno Latour comenta que fazer parte de uma comunidade religiosa se refere mais propriamente à comunhão das pessoas do que a qualquer ato hermenêutico, pois “existe uma forma de discurso que: a) tem a ver com a transformação daqueles que trocam a mensagem, e não com o transporte de informação; b) é sensível ao tom com que a mensagem é proferida” (2004, p. 353). Ou seja, que gera *efeitos* transformadores nos participantes – não à toa que Latour cita o discurso do amor como exemplo<sup>15</sup>.

Se a história é virtual, relativa ao sequenciamento dos atos (no caso: a traição, a tortura, a morte, a dúvida, o renascimento), logo o filme *A paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004), com as sofridas cenas de James Caviezel (Jesus Cristo); a própria Bíblia, com suas descrições dos mesmos acontecimentos; também a pregação de milhares de padres diferentes, cada qual com seu método, voz etc., serviriam apenas para reafirmar a própria história? Os elementos performáticos, as entonações dos padres, a atuação dos artistas, os enquadramentos, as trilhas sonoras e as cores dos filmes prestariam, então, como meros enfeites, complementos dispensáveis?

O segundo conceito (de Vittorio Storaro) é mais específico. Trata diretamente de fotografia. Ele o chama de *cores psicológicas*. Usa as cores para passar emoções inconscientes que ele acha que influenciam a compreensão da história. É o caso do *Último tango em Paris*. O uso de cores *uterinas* no apartamento do filme é o melhor, mais eficiente e mais bonito exemplo dessa proposta. No *Último imperador*, Storaro levou essa tese às últimas consequências. Fez uma fotografia que segue a ordem das cores do espectro luminoso para narrar as mudanças de época e de comportamento do protagonista. O filme começa vermelho. Passa pelos alaranjados e amarelos. Acaba no mais frio azul, quase violeta. Pode ser que ninguém tenha entendido, e Storaro, apesar de estar consciente disso, afirma que, mesmo sem entender, as pessoas sentem na imagem. E ele não fala que acha que elas sentem. Ele é um crente. Afirma que as cores comunicam emoções tão concretamente quanto um texto. Há dúvidas. (MOURA, 2002, p. 254-255, grifos do autor)

A dúvida fomentada por Edgar Moura sobre o tratamento colorido de Storaro permanecerá sem resposta enquanto os estudos de narrativa cinematográfica insistirem em desconsiderar aquilo que aparentemente não concerne de forma direta à história:

<sup>15</sup> O “eu te amo” é uma frase que gera um carrossel emocional tanto no emissor quanto no receptor, para o bem ou para o mal.

A percepção de um filme que inclua seu excesso implica em uma tomada de consciência das estruturas (incluindo convenções) que atuam no filme, uma vez que os excessos são precisamente aqueles elementos que escapam dos impulsos unificadores. Visualizar os filmes por meio de tal abordagem pode nos permitir um olhar mais depurado sobre eles, renovando sua habilidade de nos intrigar por sua estranheza. (THOMPSON apud BORDWELL, 1985, p. 53, tradução nossa)

Para Kristin Thompson, impulsos unificadores são as forças que compõem os elementos em uma história. Sua ênfase na separação entre o que é trama e o que não é reforça a ideia de que existem elementos *de sobra* na tela. Para ela, o vermelho intenso das rosas de *Beleza americana* “nada faria” para além de redundar informação já esclarecida pelo narrador. Seria excesso. Ao revés, este trabalho defende a ideia de que o impacto de *Beleza americana* e também aquele da *Paixão*, e o de todas as histórias, é intensificado e pluralizado pela aplicação de todos seus aspectos discursivos<sup>16</sup>. Eles formam um amálgama sensório e significativo que cabe ao pesquisador esquadrinhar.

Pouquíssimo se estuda, na teoria e estética do cinema, a composição estética e poética dos filmes. Em consequência, elas são aplicadas de forma rara e desordenada na análise e interpretação de filmes. E fazem falta. Se, por um lado, a instância da realização manipula os recursos e materiais do filme para produzir os efeitos desejados porque certamente conhece e domina a composição poética como tecnologia e *savoir faire*, por outro, a teoria e a análise não sabem o que fazer com esses materiais, assim os desperdiçam em suas abordagens teóricas ou sua aproximação analítica. A semiótica aplicada ao cinema, por exemplo, se revelou eficiente como estudo interno da mecânica dos filmes em suas estratégias de produção de sentido e significação. Sua meta é perfeitamente compreensível se fosse entendida como a proposição de modelos habilitados a explicar como um filme adquire significado no ato da apreciação ou interpretação. Estará fora de sua órbita específica de competência se pretende examinar o filme como estratégia sensorial ou sentimental. (GOMES, 2004, p. 104, tradução nossa)

A imagem cinematográfica é composta de estratos significantes e, portanto, não é transparente como aponta Stephen Prince com sua ideia de *não*

<sup>16</sup> Relativos ao nível de discurso narrativo, ou seja, sua estrutura de transmissão. Aqui, no caso, os visuais e os sonoros.

*gramaticalidade*<sup>17</sup>. Ainda que seja problemática a equiparação do cinema e da linguagem (como na literatura), ambas as formas de expressão permitem uma miríade de atos interpretativos por parte dos leitores/espectadores. Dentre os consensos e dissensos que se formarão entre eles, surgirão algumas *leituras mais adequadas*, como diria Gregory Currie, ao intento do autor. Se as afirmações supracitadas são verdadeiras, então será possível distinguir graus de entendimento ou refino presentes nas críticas (profissionais ou amadoras) e nas análises acadêmicas acerca das obras. Afinal, experiência e leitura se complementam e criam, juntas, tanto uma leitura mais rica e profunda (mental) quanto uma experiência mais vigorosa (corporal). As bases de atuação de ambas as instâncias foram dadas pela própria constituição cerebral:

Por si só, a reação emocional pode atingir alguns objetivos úteis: por exemplo, esconder-se rapidamente de um predador ou demonstrar raiva em relação a um competidor. No entanto, o processo não termina com as alterações corporais que definem uma emoção. O ciclo continua, pelo menos nos seres humanos, e o passo seguinte é a *sensação da emoção* em relação ao objeto que a desencadeou, a percepção da relação entre objeto e estado emocional do corpo. (DAMÁSIO, 2012, p. 321-323, grifos do autor)

A experiência, portanto, é educativa. Ela molda o saber. Ou seja, a percepção é guiada pela experiência do material, mas não está circunscrita a ele. A partir do material extraímos sensações, também suplementamos<sup>18</sup> aquilo que julgamos necessário, e então interpretamos seu sentido. Para apreciar precisamos estar dispostos a mergulhar nas obras, retomá-las sempre que necessário, repensar e reexperimentar. Afinal, todo texto narrativo “se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber

<sup>17</sup> O autor advoga que o cinema não é linguagem, pois suas imagens são compreensíveis por todos, uma vez que “postular modos baseados na linguagem para a comunicação cinematográfica é levantar implicitamente a questão da alfabetização visual, o que implica que um período de tutoria seria logicamente necessário, a fim de alcançar o domínio interpretativo do vocabulário cinematográfico” (PRINCE, 2009, p. 96, tradução nossa). Ele então finaliza seu raciocínio ao invocar estudos feitos com espectadores inexperientes: “Muito simplesmente, tal período não será necessário para inferir relações narrativas em filmes-padrão (ou seja, filmes que não criam enigmas narrativos deliberados [...]). A pesquisa empírica com os espectadores *naïve* (na maioria dos casos de crianças pequenas e, em um único estudo, adultos inexperientes) oferece evidências de que o uso de dispositivos especificamente cinematográficos [...] tais como montagem, movimento de câmera, ou planos subjetivos, não representam obstáculos de interpretação substanciais para eles” (PRINCE, 2009, p. 98, tradução nossa).

<sup>18</sup> As imagens na memória servem para identificar, interpretar e suplementar a percepção. Não há uma divisão nítida entre uma imagem perceptual pura – se é que exista uma – de uma completada pela memória ou de uma sequer percebida diretamente, de proveniência total de resíduos da memória” (ARNHEIM, 1997, p. 84, tradução nossa).

muito bem como a história termina [...] Mas também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível [...] que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 2009, p. 33). O que Umberto Eco quer dizer é que podemos adentrar na seara do modo de apresentação/enunciação/discurso da obra com olhar aguçado a fim de averiguarmos precisamente como e onde fomos enganados, de que forma a narrativa nos guiou até aquela emoção profunda que sentimos, em que momento passamos a amar e odiar certas figuras e o porquê disso. E resta evidente que a materialidade das obras audiovisuais corrobora de forma impactante na tessitura dessas reações. David Batchelor afirma existir uma hierarquia interna dos elementos visuais na qual a cor é tratada como parte de menor importância. O tanto que ele, pintor de formação, comenta que “por vinte anos eu não pensei em cores realmente [...] [é que elas] não pareciam requerer qualquer consideração de alguém como eu, que passaria a maior parte da vida adulta envolvido com arte” (2014, p. 7, tradução nossa). Destarte, as comoções geridas pelo cinema continuarão a ser creditadas inteiramente ao sequenciamento dos acontecimentos e suas implicações. É uma espécie de preconização da *lógica* sobre qualquer qualidade sensível, que parece não levar em consideração o fato de que o cinema disponibiliza seus *dados* através de luzes e sombras, cores, interpretações, barulhos, músicas, efeitos especiais e práticos etc.

## Conclusão

Conforme delineado ao longo desse trabalho, pode-se afirmar que a análise das narrativas cinematográficas está voltada, em sua vasta maioria, para o aspecto da *compreensão intelectual* dos significados profundos – hermenêutica – elencados pela obra. O professor Wilson Gomes oferece outro método em cuja base está a observação das inscrições sensíveis, das marcas de *intencionalidade* construídas pelos artistas.

[a análise poética] da autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: a) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; b) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/ organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s). (PENAFRIA, 2009, p. 6)

Trata-se de uma espécie de engenharia reversa na qual o pesquisador *se dispõe*, a partir de sua sensibilidade, a desmontar pedaço a pedaço os componentes materiais das obras no encaixe da tática que as une em sentido e/ou sensação. Conclama-se, desse modo, uma “atitude subjetiva” que se sobrepuja para “(a)lém da dimensão do sentido e das práticas hermenêuticas, [pois] as coisas entretêm conosco uma relação de ordem corporal. Essa é sua vida secreta, frequentemente encoberta pelos véus interpretativos que colocamos diante delas” (FELINTO, 2016, p. 25, grifos do autor).

Assim como o artista plástico pode produzir uma instalação com canudos transparentes para produzir um efeito ou sensação de rugosidade em quem a aprecia (independentemente do fato de, se, para além de *fazer sentir* alguma coisa, a instalação *queira* também *dizer* algo), também os elementos que compõem a obra fílmica (a cor, a luz, o ritmo da montagem, a trilha sonora etc.) podem ser dispostos para produzir uma determinada sensação no espectador do filme. (GOMES, 2004, p. 100, tradução nossa, grifos do autor)

As sensações perpassam a hermenêutica, amplificando a potência do sentido<sup>19</sup>. O pesquisador Robert Sinnerbrink (2012, p. 159-160) comenta como o *stimming* (ambiência) pode estabelecer o tom dos *ânimos*<sup>20</sup> em uma obra a partir da análise de uma cena específica em *Fale com ela* (Pedro Almodóvar, 2002). A sequência em questão exhibe Caetano Veloso irrompendo na tela para “suspender o fluxo narrativo com um interlúdio dedicado à música, performance e prazer estético”, em que a sofreguidão da voz do cantor faz aflorar doloridas memórias nos personagens Marco (Dario Grandinetti) e Lydia (Rosario Flores). Desse modo, é possível isolar a intenção do artista (Almodóvar) em seu efeito prático: a lamentação entoada por Caetano afeta Marco, que sai da roda de amigos. Lydia o segue, ambos conversam e antigas aflições ressurgem. A imagem das lágrimas de Marco forma conjunto com todos os demais elementos para tingir a passagem de tons dramáticos que tanto *informam* quanto *sensibilizam* o espectador à força da relação entre o casal, agora tornada em puro sofrimento devido ao acidente de Lydia.

<sup>19</sup> Por exemplo, alterando a *qualidade* das memórias: “As características distintivas [os aspectos, das obras] serão preservados [na memória] e exagerados quando eles incitarem reações [estéticas] de pavor, maravilhamento, ódio, deleite, admiração etc. As experiências serão lembradas como maiores, mais rápidas, mais feias, mais dolorosas do que foram de fato” (ARNHEIM, 1997, p. 81-83, tradução nossa).

<sup>20</sup> Tradução nossa do original *moods*.



Figura 2: As rosas como detalhe ou excesso e enquanto explosão literal do desejo.  
Fonte: *Beleza americana* (1999)

Em *Beleza americana*, rosas vermelhas permeiam quadros diversos ao longo da projeção, sem jamais se imporem aos olhos (Figura 2, à esquerda). Em dado momento, elas jorram na tela em direção ao espectador (Figura 2, à direita) e, depois, cobrem toda a imagem ao caírem em pétalas do corpo da amada do personagem principal, Lester Burnham (Kevin Spacey). À parte dessas duas cenas icônicas, elas realmente se apresentam *insistentemente* a nós, observadores, como se quisessem nos dizer algo, nos avisar ou quiçá nos fazer submergir nas sensações de Lester. Como afirma Kristin Thompson, realmente se tratam de dois filmes para dois espectadores apartados: o teleguiado, de primeiro nível, será aquele interessado em algo específico: *saber o que acontece*, ou seja, descobrir qual será o fim – de preferência, o mais satisfatório possível, ou gritante em sua despretensão. O espectador desinteressado, de segundo nível, se apegará aos detalhes, ao excesso, e dele tirará proveito intelectual e deleite emotivo: ele se emocionará contundentemente com o personagem, ele estará mais aberto a se aproximar das razões do personagem etc. Em suma, se deixará entrelaçar pela estesia proposta para, depois, refletir/apreciar sobre aquilo que lhe foi apresentado.

Ademais, a obstinada iteração das rosas vermelhas escapa do confinamento das “configurações espaciais motivadas pelo realismo”<sup>21</sup> [onde] (numa redação de jornal se faz obrigatória a presença de mesas, de máquinas de escrever, de telefones)” (BORDWELL, 1985, p. 157, tradução nossa) – vigente, via de regra, nos filmes acionais de grande porte orçamentário citados na introdução – em prol de um realce do engajamento do corpo do espectador com os elementos pujantes da narrativa: “um filme não deve mais ser considerado meramente um ‘espetáculo do espaço’; ele também deve ser apreendido como um fenômeno espacial em si, que envolve todo o corpo dos espectadores” (GAUDIN, 2015, p. 3, tradução nossa). A proposta de

<sup>21</sup> Termo problemático para os estudos do cinema, quando discutido em termos de ontologia. Aqui, é meramente colocado como algo que tem coerência consigo mesmo, com a própria proposta de mundo de cada obra.

Gaudin se aproxima daquela de Sontag, apresentada em seu famoso artigo “Contra a interpretação”, no qual estipula que “no lugar de uma hermenêutica, nós precisamos de uma erótica da arte” (1966, p. 10). Tal afirmação é consoante com o que conclama Gumbrecht, posto que a “concentração em atmosferas e ânimos contrasta fortemente<sup>22</sup> com um modo de leitura que se concentre nos desenvolvimentos do ‘enredo’” (2012, p. 74, tradução nossa).

Assim, o gesto intencional de insistir na presença das rosas, mesmo nos enquadramentos nos quais ela não sobressalta para além de elemento ao fundo, essa insistência – ainda que insuspeita ao intelecto do espectador –, gera um estado temporário de *afetação* física. O modo constante de sua apresentação se infunde enquanto “incômodo” aos olhos, posto que elas são o único elemento colorido de contraste na casa dos Burnham, em um redor marcadamente insípido.

Sam Mendes enriquece sua obra igualmente com um misto de estratégias visuais (que pretendem não só *firmar* a história, via organização do discurso) e uma disposição agenciada das partes que se totalizam na função específica de gerar outros efeitos estéticos nos espectadores. Na seção intitulada *Beleza americana*, por exemplo, há o comentário sobre duas *dicas visuais* empregadas por Mendes em seu filme: para além das rosas, o diretor costuma aproximar a câmera dos personagens, como se pedisse para que nós “víssemos mais de perto”<sup>23</sup>. Como se clamasse para que prestássemos mais atenção naquela imagem, como se nos convidasse a estar ali, presentes, vivenciando as mesmas emoções que nossos heróis. Por fim, afirma que Genette que a “atenção aspectual é uma condição, necessária, mas não suficiente, da relação estética, que é estabelecida apenas se outra condição também for cumprida: a do juízo estético – ou talvez, mais precisa ou simplesmente, a questão do julgamento estético” (1999, p. 8, tradução nossa). Dessa maneira, se o espectador nem vê/ouve aquilo que não presta serviço à narrativa, trilhando pela história em desatenção ao *excesso*, então como poderá ele emitir juízo sobre o que experimentou de forma muito precária? Seria necessário, logo, ampliar o conceito de experiência estética – eliminar a necessidade da apreciação, por exemplo – ao determinar que as sensações e dados desconhecidos possam ser estéticos: ainda que num nível cerebral subliminar e não processado de informações

<sup>22</sup> O que é, mais uma vez, reforçado na posição de Sontag: “Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte a seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte submissa” (1966, p. 5).

<sup>23</sup> O *tagline* do filme, presente no cartaz e nas capas dos DVDs e blu-rays é “*look closer*” (veja de mais perto, em tradução livre).



e emoções. A leitura hermenêutica das simbologias associadas poderá resultar em interpretações ricas e entendimentos complexos das metáforas. Não obstante, falhará em captar esse primeiro passo, do contato imediato entre obra e corpo. Da força que a presença do material inflige sobre as reações imediatas, essas que influenciam e, quiçá mesmo delimitam, os ânimos de nossos estados mentais.

## Referências

- ARNHEIM, R. *Visual thinking*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009.
- BARONI, R.; REVAZ, F. (Ed.). *Narrative sequence in contemporary narratology*. Columbus, OH: The Ohio State University Press, 2016.
- BATCHELOR, D. *The luminous and the grey*. London: Reaktion, 2014.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Intensified continuity: visual style in contemporary American film”. *Film Quarterly*, Berkeley, CA, v. 55, n. 3, p. 16-22, 2002.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. London: Routledge, 2005.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. 9. ed. New York: McGraw-Hill, 2010.
- BOYD, B. *On the origin of stories: evolution, cognition and fiction*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- CHATMAN, S. B. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- CURRIE, G. *The nature of fiction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.
- DAMÁSIO, A. R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FAHY, T. R. (Ed.). *Alan Ball: conversations*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2013.
- FELINTO, E. “Flusser e Warburg: gesto, imagem, comunicação”. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 20-28, 2016.
- GAUDIN, A. “L’image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d’un « espace circulant » dans les images de cinéma”. *Miranda*, Paris, n. 10, p. 1-27, 2014.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- \_\_\_\_\_. *The aesthetic relation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.
- GOMES, W. “La poética del cine y la cuestión del método en el análisis filmico”. *Significação*, São Paulo, v. 31, n. 21, p. 85-105, 2004.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Atmosphere, mood, stimmung: on a hidden potential of literature*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.
- LATOURE, B. “‘Não congelarás a imagem’, ou: como não desentender o debate ciência-religião”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 349-376, 2004.
- MARKOVIĆ, S. “Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion”. *i-Perception*, Thousand Oaks, CA, v. 3, n. 1, p. 1-17, 2012.
- MARTEL, F. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MOURA, E. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Senac, 2002.
- PENAFRIA, M. “Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 6., 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2009. p. 1-10.
- PRINCE, S. “The discourse of pictures: iconicity and film studies”. In: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Ed.). *Film theory and criticism: introductory readings*. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 96-114.

SINNERBRINK, R. “Stimming: exploring the aesthetics of mood”. *Screen*, Oxford, v. 53, n. 2, p. 148-163, 2012.

SONTAG, S. Against interpretation. In: \_\_\_\_\_. *Against interpretation and other essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966. p. 5-10.

THOMPSON, K. “The concept of cinematic excess”. *Ciné-tracts*, Québec, v. I, n. 2, 1977. Disponível em <goo.gl/VOYay6>. Acesso em: 20 nov. 2016.

### Referências audiovisuais

AMERICAN beauty (*Beleza americana*). Sam Mendes, Estados Unidos da América, 1999.

submetido em: 11 set. 2018 | aprovado em: 24 out. 2018